

岸田劉生 研究ノート

A Study on Kishida Ryusei

江本菜穂子 Emoto Nahoko
村上 久美 Murakami Kumi
池田 洋子 Ikeda Yoko

はじめに

大正時代というのは、考えてみればわずか15年の短い時代であるが、近代日本の文化の胎動期である。明治から始まった国家指導型の西洋文化を摂り入れて、一途に啓蒙していくかたちとは少し異なって、自分たちの選択をしながら西洋を受容しはじめた時代である。時代を数字で区切るとは連続している時間を切り取るのと同じで無理な部分も承知であるが、それでもあえて言い切るならば大正時代というのは、時代がもっていたある種の若い新鮮な文化の空気ともいうべきものがあつた。

文化というのは、いくつもの要素が層になって絡み合った時にはじめて熟成し華が開いていく。大正時代は政治、社会、経済が世界の情勢と絡んで、劇的に変化していく外的要素の土壌の中で、むしろ純粋に文学、思想、音楽そして美術が大きな輪となって相互に影響を及ぼし合った時代であつたのではないかとと思われる。

今回この分野の専門家ではない私たちが「大正時代の洋画研究——岸田劉生を中心として」というテーマでそれぞれのアプローチを試みようとしたきっかけは、第一に前述した「大正時代」という魅力があつたことは確かである。そして大正時代の美術を語る時、避けては通れない存在が「岸田劉生」であり、劉生の作品を8点所有(図1～4)^{注1}しているメナード美術館と名古屋造形芸術大学が近隣にあつたこと等が理由である。

特に岸田劉生個人についていえば、彼の表現展開は、当時の先端の西洋絵画の受容から古典回帰の表現へ、さらには日本の古美術への関心と揺れ動いている興味深さがあつた。例え彼がその頃的美術界から離れて孤独な状態だつたとしても、劉生の存在は日本の洋画の在り方や問題点を示していると考えられるのである。

そこで、「岸田劉生」をキーワードとして、テーマを設定し、それぞれの視点で自由にアプローチを試みることにした。その結果本稿では、1. 風景画(江本担当)、2. 麗子像(村上担当)、3. 日本美術との関わり(池田担当)として、展開した研究ノートを以下に報告したい。



図1 〈道と電信柱〉



図2 〈信行之像〉



図3 〈諸果含秋〉



図4 〈秋餐賞色〉

[注]

注1 所蔵作品〈道と電信柱〉1914、〈林檎を持てる麗子〉1919、〈信行之像〉1921、〈麗子微笑之立像〉1921、〈麗子坐像〉1921、〈笑ふ麗子〉1922、〈諸果含秋〉1922、〈秋餐賞色〉1929。

1. 劉生の風景画について

江本 菜穂子

岸田劉生の風景画を概観してみると、日常のありふれた風景が展開されていることに誰でも気付く。彼が日常目にしていた風景を知るために簡単に劉生が住んだ場所をざっと列挙してみると、東京の銀座2丁目11番地に明治24年（1891年）生まれ、22歳の時に西大久保へ一時住まいを移し、翌年代々木山谷に新居を構える。この時期を代々木時代と呼んでいる。健康上の理由で神奈川県鶴沼に移るのは大正6年（1917年）劉生26歳のときである。この時期は一般に鶴沼時代と呼ばれている。それから大正12年（1923年）関東大震災の為名古屋へ逃れたのち、京都南禅寺草川町へ移る。ここからを劉生の京都時代と呼ぶことになるが、大正15年（1926年）2月鎌倉長谷へ移転し昭和4年（1929年）山口県徳山で客死している。

冒頭に触れたように劉生という画家は奇を衒った風景という作品は一枚も無く、ごく普通のありふれた何でも無い風景を、しかもほぼ代々木からは非常に似通った風景をくり返し描いている。その風景の選択は、道、赤土、草、木、青空等である。

劉生の風景画のように、このごくありふれた風景を主題にするのは、日本の洋画史において明治20年代から、このような風景を描く画家たちが現れてきているのだが、その中でも形式的にも内容としても風景画に変化がおきるのは明治26年（1893年）にフランスより帰国した黒田清輝の影響が大きい。ありふれた風景を描く流れはこの黒田清輝、久米桂一郎、岡田三郎助等を中心に結成された「白馬会」のいわゆる外光派へと継がれていく。あるがままの自然の断片を「ただの風景」の中に見出し描いた「風景画」である。それ以前の「公の風景画」、つまり名所絵的風景ではなく、「私の風景」、いうならば自分の風景を見直すことはある意味で自己の表象でもあり、それは日本の近代への意識改革でもあった。

事実、この頃日本では「風景画」という主題の言葉が、初めて明治30年（1897年）11月『美術批評』で登場し、第四回白馬会展（明治32年）を境にして、絵画作品の題名に「風景」の語が多用されるようになるのである。^{注1}「風景画の成立」の中で松本誠一氏は、1899年の第四回白馬会展を境に突如としてあらわれる「風景」という作

品名について次のように指摘をしている。「この時期あるがままの自然をえがくということに対して、もはや説明する必要がなくなり、えがかれるモチーフは当然自然の一部であってよく、具体的な固有名詞は必要でなくなったわけである。絵画表現の主題として、自然そのものが対象とされるようになった事情を反映している。^{注2}」

ほぼ時期を同じくして文学の分野では、明治33年（1900年）に徳富蘆花の『自然と人生』、明治34年（1901年）には国木田独歩の『武蔵野』等が出版されており、特に国木田の『武蔵野』は当時大きな影響力を及ぼしていたのである。つまりこの頃、自然や風景に関する日本人の考え方が美術世界だけではなく社会的に変化してきていることが理解できよう。

さて、劉生の作品に話をもどしてみると、劉生は明治40年3月（1927年）に絵画の道を志はじめている。翌年、白馬会葵橋洋画研究所に入り、黒田清輝に師事することになる。この時期の油絵の現存作品は皆無であるが、水彩画が残っており、その初期の作品には後の劉生の作品には見られない風景の選択をみることができる。一般に後の劉生の風景画にみられるモチーフは、大地、土手の赤土、草、青空であり、これらの要素が非常にクリアーに描かれていることが特徴となっているのだが、初期の水彩画は大地を描くのではなく、むしろ水辺を描いているものが多く、黒田清輝の影響を強く感じる。例をあげてみると、〈古趾之夏〉（1907年、水彩）（図1）、〈緑〉（1907年、水彩）（図2）、〈大銀杏〉（1907年、水彩）等、画面手前の水辺から対岸の緑の木立に至る風景のとり方や水の表現等は黒田清輝風の風景である。そしてさらに特筆すべきことは、初期の水彩画や油彩には、雨や曇りの日を捉えたものも少なくないことである。〈雨の街路〉（1908年、水彩）、〈銀座数寄屋橋〉（1909年、油彩）（図3）は雨の風景で、ぬかるみを傘をさして歩く人の後姿が粗いタッチで描かれている。この頃はまだ雨の光景を選択していることもわかる。〈河岸〉（1909年、水彩）、〈川べり、塔の見える〉（1910年頃、水彩）では薄曇りのほんやりした光の風景が捉えられている。

こうした初期の水彩画や油彩を見る限り、水辺の風景にしても、雨や曇りの天気にしても作品のモチーフに使われており決して本人がこれらの風景を好まなかったとは考えにくい。この時期の劉生の作品は黒田清輝の影

響下にあったので、外光派の好んだ水辺や大気現象のある風景を描いたことは事実であろうが、後の劉生の風景画と比べて見ても風景の選択の違いに驚かざるをえない。むしろ何らかの意識転換があって、雨の日や水辺を描くことを辞めたと考えることができるのではないだろうか。

20歳の時、彼は雑誌「白樺」を買って、ゴッホ、セザンヌ等に傾倒し、又同時に武者小路実篤に感動するが、劉生の作品もこの時期はゴッホ風、セザンヌ風、マチス風と劉生自身も語っているようにそのままの影響の作品になっている。この頃の風景画は銀座や数寄屋橋、虎の門といった東京の見なれた風景を絵にしている。〈築地居留地風景〉(1912年、油彩)(図4)等にみられるように、街並みや街路を入れ、タッチこそ作品によって確立はしていないが、大まかな輪郭でデフォルメされた、色彩の要素が強い作品になっている。銀座で育った劉生にとっては、本来なら彼の原風景となる場所を描いているものであるが、これ以後の劉生の作品にはこの街の風景はほとんど登場しない。青年期までを過ごした東京の銀座の風景はむしろ劉生にとっては思い出を伴った情感の風景とはならず、むしろ代々木に映った光景が彼の原風景に近いものになっているようである。

「人がどの種類の自然を美しく、ないしは好ましく感じるか、その判定の基準は彼が最初に刻印され、内面化された故郷の山河である。^{注3}」と指摘されるように、劉生にとっては自らの絵画の方向が定まっていく時期とあいまって結婚して、独立した代々木の風景が自らの重要な意味をもっていたからなのかもしれない。

「詩人文化人といふべき芸術家にとって、故郷の山川草木が彼らの創造の源泉となるということは、古くから云はれてきた公理である。^{注4}」といわれるが、劉生の風景画の創造の源泉はこれより当時開拓がはじまった東京の赤土の風景に結び付いていくと考えられる。

雑誌「白樺」の印象派や後期印象派の複製図版から、自我や個性の表現というものを学んだ劉生であるが、その影響からすぐに離れ、大勢の時流とは逆に写実へと傾倒していくのがこの代々木時代である。

「自分はこの頃段々自分が所謂近代人でないのはつきり感じている。そうして自分は段々所謂近代といふものの、誘惑を卒業してしまつたのに気付いて居る。^{注5}」

云うまでもなく一般に劉生の古典回帰といわれ、ゴッ

ホ、セザンヌ、マチス等の影響から次第に距離をおき、デューラーの持つ写実性、精緻な表現へと趣向が変わっていく時である。それに呼応するかのように、風景の選択も、絵画を志した初期の水辺や大気現象のある風景が特徴の外光派風ではなく、大地に根ざした雑草に代表される道の風景が、繰り返し選択され描かれていく。「外光派」からの脱却、つまり水辺の光景、雨、曇りの天気等を選択しなくなった理由もその辺に理由があるのと考ええる。デューラーからの影響は肖像画のジャンルの方により強く感じられるが、風景画でいえば、草花や大地の精緻な表現だけでなく、あいまいで余分なものないくっきりした青空等の色の使い方にもその影響を感じることができる。〈赤土と草〉(1915年、油彩)(図5)、〈切通之写生〉(1915年、油彩)(図6)に見られるように、これ以後、劉生は力強いむきだしの赤い大地とたくましく生える草に視点を集中させている。

「出来る丈け、物に捕はれずに物を見る。(中略)人々は自分自身の眼でもう一度、自然を見なほさなければならぬ。土を愛せ、草を愛せ、石を愛せ、空、木、鳥それを君自身の心で愛せ^{注6}」

“物に捕はれずに物を見る。”とはいっても当時の彼の心境に、これらの草、木、空はある意味で投影され描かれている。

「自然は山や草や石ではないと自分は思う。山や草や石がその時其処にさうしてあるその意志とその力とであると自分は思つて居る。そうして自分の製作はその意志と力とに自分の全意識を働かしてぶつかり取り組む事によって自分の智慧の眼が開かれて行くのだと思つて居る。^{注7}」

山、草、石等を飽くまで一生懸命見て、表現としてつかむことを極めようとする態度と個性や自我をつかもうとする姿勢がこの頃の文章には明らかにされている。劉生は自己の外界を知り客観的に把握した上で自己の存在も自我もみえてくると考えた。当時の日本の美術界が西洋のように歴史的な必然性からの様式の展開ではなく、単に主観主義に動いたことは、真摯に絵を描こうとしていた劉生にとっては当然体感的に理解できないものだったに違いない。(もし、仮に黒田清輝のようにフランスに渡って、生活を含めて西洋の空気を吸ってきていたならば、又ちがっていたかもしれないが。)

これらの風景に表現された大地や道、草は劉生の進む生きていく道であり、生命力の強さを表すものでもあつ

た。〈赤土と草〉(1915年、油彩)、〈切通之写生〉(1915年、油彩)等の作品は画面下から上へと登り坂が描かれている。坂を乗り越えて1歩1歩踏みしめて登っていく強さ、たくましさは作品には漲っている。筆のモチーフを描こうとする力強さ、形態の堅固さ、迷いの無い色の組み合わせ—空の青、赤土、雑草の緑、〈切通之写生〉では白い塀—は、まさに劉生の当時の絵画への意思と自然の風景が合体してできた作品であろう。

劉生自身、自然について「しかし、自分は根本の要求から自然を見て居た。この事だけが自分を今の自分にまで生長させたのだと自分は思っている。…そうして自分は今後も只自分の根本の要求から自然を見て行く外成長し得ないのを信じて居る。^{注8}」と語っているが自然を描く時、技術的な写実表現としては古典的なデューラーからの影響を受けながらも、風景は意志的な自分の心と重ね合わせて選択が行われたのである。劉生は意志的ともいえる没頭型の性格を持っている。ただ単に当時よく眼にしていたであろうの「ありふれた」代々木風景の選択という以上にやはりこの風景には、彼の心象が感情移入されていると思われる。実際、そのことは次のことから伺える。大正4年に草土社を結成した際、この会の名前も当時の劉生の愛した草、上に由来している。劉生はのちにこう回顧している。「…いいいよふたを開けるという二三日、秋のいい日に私は椿君かだれかと、多分武者の家をたづねようと、代々木の道を歩きながら、会の名を考へてゐて、不図、道ばたの草を見て、「草土社」という名を思ひついたのであつた。^{注9}」苦境と孤独を味わっていた頃何度も歩いた代々木の道が、そして道端の草が劉生の創造の源泉にもなったのであろう。

代々木から鵠沼に住まいが移ってからも、劉生は水辺の風景を描いていない。海岸に近く、時々海岸へも訪れているにもかかわらず、鵠沼時代の劉生の風景の選択は、海岸側ではなく、山側になっている。窓から見た風景が多かったにしても、あれだけ風光明媚な海岸の風景を何故選択しなかったのであろうか。さらに、雨や曇りの日の天気も作品からは消えている。瀬木慎一氏が「劉生と鵠沼・鎌倉」の中で、「一群の風景画を痛感して言えることは劉生が描いているのは、ほとんどすべて、片瀬山側であるという事実である。なぜだろうか。^{注10}」と疑問を投げている。実際、今回私たちは劉生が住んだ場所に行ってみるが、10分も歩かなくても素晴らしい海岸

にでることができ、天気がよければ美しく富士山も眺められ、江ノ島も間近にみえる場所であった。湘南海岸の近くに10年近くも住みながら、1点も描かなかった態度は瀬木氏ならずとも、不思議な感じがするのである。やはり、意図的に風景を選択しているとしか考えにくい。海へは麗子を連れて海水浴にも出かけており、決して行かなかったわけではない。(但し、劉生は泳ぎは得意ではなく、1、2回泳げる程度で、麗子を海の中で遊ばせるのは、椿貞雄であったという。その間劉生は角力を浜で興じていたという。)実際に何度も海岸のほうへ出かけていても彼の作品の「風景」とはならなかったのである。

水の流れや海の波等の風景を描くことは、外光派からの脱却という考えのほかに、「じっと飽くまでもものを見て描く」劉生にとって、形が不定ゆえに選択されなかったのではないだろうか。ものの形を極めようとする時、確固たる形態を持っているモチーフのほうが、選択しやすかったかもしれない。同様に、前述したように、曇り空や雨の日も彼の風景画からは姿をけしている。劉生は、鵠沼時代、雨や雪、曇りに暗くてがっかりしていたという。晴天の日を選んでのみ風景画を描くことにしている。病気ということも多分に影響していたかもしれないが、それにしても晴天の日だけを選択している。外に出かけて描く風景画というよりは、住まいの2階から描いた作品が多いので、窓越しに雨でも曇りでも風景の選択はできたはずである。

鵠沼時代の風景には、次第に画面の空の占める割合が増えて、青い空が明晰な透明感を作品に与えている。それはまるでこの時期劉生が描いた静物画の世界のように整然とした感じを与えている。例をあげてみれば、〈静物〉(1917年、油彩)(図7)の画面はテーブルの水平線に、描かれた湯のみの垂直線、そして林檎とシンプルな構図であるが、各々存在感が際立ち、緊張した画面ができている。〈六月風景〉(1920年、油彩)(図8)では画面半分を青空がしめ、画面下半分に緑の茂みが水平線を作り、向かって左上の道を手前に歩いてくる子供が二人アクセントになっている。水平線とシンプルな構図、クリアな色彩感、静物画と風景画どちらも余分な表現が削ぎ落とされた明快さが特徴になっている。あいまいなものは表現から排除された感がある。

但し、風景画に関しては、代々木時代の作品と比較をすると、作品や自己の進む道と格闘していた執拗なまで

の表現が薄らぎ、安易に風景選択をしている感は否めない。ほとんどが2階からの風景、自宅の門の前、近所の藁葺きも屋根等に限定されてしまう。この時期、麗子像のように劉生が集中して関心を払う対象ができたからなのかもしれない。劉生という画家は間近でものを観察し、捉えた作品の方が圧倒的に力がある。風景にしても遠くから対象を眺めて描いた作品についてはものに迫る力が弱くなってしまう。その点鵜沼時代の風景のおおくは整然としているが、代々木時代の作品に比べると迫力にかけるのである。

鵜沼時代後、ほとんど劉生は風景画を制作しなくなる。京都時代、鎌倉と場所が移っても、満州旅行中を除き風景画の制作はない。最後ともいえる風景画は十数点描かれたが、例えば特徴的なのは、〈大連星ヶ浦風景〉(1929年、油彩)と〈徳山風景〉(1929年、油彩)(図9)にみられるように、再び赤土の切り崩した大地が描かれていることである。このことに関連するかのごとく、昭和4年1月2日の日記には興味深い記述が日記にされている。

「午後より麗子像のつづきにかかる。作画が又大変この頃面白くなった。何しろ絵さへ描いておれば」いいのだ。今年は本当にいい年にしたい。酒と遊びと遠ざかり家庭を幸にしよりよき仕事の道を見出し、よき絵をかきたい。この頃また新しい余の道が開けて来そうに思われる。夕方迄仕事をする。^{注1)}

劉生はこの記述の時〈麗子十六歳之像〉の制作中であったが、麗子に関していえば、16才で娘の姿を描くのを止めている。劉生の関心が麗子に集中していた時期が終りに近づき、次への始動をかけ始めたことが日記より解る。そして、その後長く制作しなかった風景画が再登場するのである。しかも、場所は満州ではあるが、再び赤土と大地の風景である。代々木時代から自分の志に重ねあわせてきた風景のモチーフが再び選択されたことに劉生の意図が感じられるのである。「新しい道が開けて来そう」と始まった年に、残念なことに大連から帰国して山口で病気に倒れそのまま帰らぬ人となってしまった。

結果として、劉生の風景画を追っていくと、彼の風景はどこまでも赤土の大地、道、草、木でありつづけた。風景画を描く上で、劉生は代々木時代の自信作であり、大きく考えれば、最初のピークである〈切通之写生〉から最後の風景画の中の1枚〈徳山風景〉まで赤土の大地、

道、草、木等に託した思いが、常に自分の絵に対する決心のようなものがあったのだと考えても間違いではあるまい。再び原点に戻って、新たな出発の予感を残して去ってしまった。間近にモチーフを見て表現に捉える。「写実を極める」その姿勢こそが最後まで風景画だけでなく、肖像画や静物画に至る彼の作品の「自己を表現」することだったのだと考える。それぞれの個々の作品とモチーフの関わりについては別の機会に論じることにしたい。

[注]

- 注1 柏木智雄「第7章 風景画の開花—19世紀後半から20世紀初頭の日本」、『明るい窓：風景表現の近代』、大修館書店、2003年、224頁。
- 注2 松本誠一「風景画の成立—日本近代洋画の場合—」、『美学』178、1994年秋、63、64頁。
- 注3 池井望『盆栽の社会学』、世界思想社、昭和53年、21頁。
- 注4 保田与重郎『風景と歴史』、天理時報社、昭和17年、395頁。(勝原文夫『農の美学』昭和54年、16頁)
- 注5 岸田劉生「旧フユウザン会展覧会をみて」大正2年「読売新聞」に掲載、(『岸田劉生全集』第1巻、岩波書店、昭和54年、299頁)
- 注6 岸田劉生「雑感」『芸術』第2号第3巻、大正8年3月(『岸田劉生全集』第2巻、岩波書店、昭和54年、511頁)
- 注7 「自然—文展の洋画を見て—」大正2年11月4、5、6日。(『岸田劉生全集』第1巻、岩波書店、昭和54年、277頁)
- 注8 岸田劉生「旧フユウザン会展覧会をみて」大正2年「読売新聞」に掲載、(『岸田劉生全集』第1巻、岩波書店、昭和54年、300頁)
- 注9 岸田劉生「草土社今昔談」大正13年6月18日日記。(『岸田劉生全集』第3巻、岩波書店、昭和54年、所収、421頁)
- 注10 瀬木慎一「劉生と鵜沼・鎌倉」『青春—劉生特集』、青春芸術社、1984年。
- 注11 岸田劉生「日記六」(『岸田劉生全集』大10巻、岩波書店、昭和54年、192頁)

図版出典

- 図1～図8『生涯百十年 岸田劉生展』愛知県美術館、2001年。
- 図9『現代日本美術全集第8巻 岸田劉生』集英社、1972年。



图1 〈古趾之夏〉(1907年7月、水彩)



图2 〈緑〉(1907年8月6日、水彩)



图3 〈銀座数寄屋橋〉(1909年、油彩)



图4 〈築地居留地風景〉(1912年12月23日、油彩)



图5 〈赤土と草〉(1915年6月18日、油彩)



图6 〈切通之写生〉(1915年11月15日、油彩)



図7 〈静物〉(1917年8月31日、油彩)



図8 〈六月風景〉(1920年6月1日、油彩)



図9 〈徳山風景〉(1929年12月、油彩)

2. メナード美術館の4点の麗子像

村上 久美

わが国の洋画作品の中で、誰もが頭の片隅に印象を残している絵の一つに「麗子像」があるのではないだろうか。昔風の着物におかっぱの髪型、そして微笑み。しかし、たとえば《モナ・リザ》のように、それは一枚の絵を指しているのではなく、「麗子像」は何枚も存在する。

作者、岸田劉生は、明治24年（1891年）6月23日、東京・銀座に生まれた。東京師範学校附属中学校を中途退学した頃より独学で油絵を始め、17歳の年、黒田清輝が指導する白馬会洋画研究所に通うようになる。その後、文芸同人雑誌『白樺』で印象派やゴッホ、セザンヌといったフランス絵画を知り、傾倒を示す作品を描いている。そして22歳になったばかりの7月、小林菜（しげる）という女性と結婚、その翌年、大正3年（1914年）の4月10日に生まれたのが、麗子である。

「午後、一時十分強過（時計はさつき時計やからもつて来た）、終に女児生る。

オギヤ、といふ声をきくとともに、ほつとした。嬉しかつた。只嬉しかつた。子供を只喜んだ。（略）

子供よ美しくなれ。美しくなれ。丈夫に育て。

俺達はきつと御前を生涯愛してやる。愛しずには居られようか。御前のように可愛い子を。

美しい女になれ。美しい女になれ。」

と同日の日記に喜びを記している。^{注1}

生まれて2週間後の「24th. Apr. 1914」と記載された赤ん坊のデッサン【No.1】（*表1の番号を示す。以下同じ）が、麗子を描いた最初の1枚であろう。その頃の制作の主体は、白画像や親しい人たちの肖像画、代々木風景であった。大正6年（1917年）、肺結核の療養のため鵠沼海岸（神奈川県）に転居。静物画や風景画を描く中で、満4歳になった麗子が絵のモデルを務めるようになる。その最初の油彩画が《麗子五歳之像》【No.5】（1918年10月8日）である。アーチ型の装飾が画面に施され、北方ネサンスの影響がみられる写実的なこの作品では、麗子は前髪を上げ、以後展開される麗子像とは趣を異にしている。

麗子の誕生から劉生の死（昭和4年）までに描かれ、現存する麗子の肖像「麗子像」の正確な数はわからない。今回、図版が確認できたものは64点（油彩画24点（未完含む）、水彩画22点、素描18点 *日本画類を除く）、

その内メナード美術館では油彩1点、水彩3点を所蔵している。（表1を参照）

メナード美術館所蔵の「麗子像」

①《林檎を持てる麗子》【No.11】（図1）

制作年：1919（大正8）年3月25日 形質：紙、水彩
サイズ：38.2×28.3cm

右に「麗子 千九百十九年三月廿五日父写」

左上に「劉」

麗子満5歳間近な頃の水彩画である。このころから水彩画が多く描かれるようになっている。この年の夏には2枚目の油彩画《麗子坐像》【No.10】（1919年8月23日）を仕上げるが、同作品からは麗子の頬の肉の付き具合や着物の絞りの立体感がリアルに伝わってきて、いかにも緻密に描きこめた作品である。一方、当館の水彩画では、鉛筆の跡も随所にみえ、水彩の滲みが速筆さを伝えている。長時間を要する油彩画に対して、短時間で仕上げることのできる水彩画は、麗子や近所の村娘・於松らまだ幼い子供たちをモデルとするに好都合でもあったのだろう。油彩画が終生続けられるのに対して、水彩画は大正8年から11年にかけての3年間に限り制作されている。

またこの水彩画では、麗子像にたびたび登場する毛糸の肩掛が描かれている。この肩掛については「お松ちゃんのものだったが、残り毛糸のさまざまな色で編んであるのがとても美しく、父はこの肩掛と、私がモデルの褒美に三枝（洋品店）で買ってもらったばかりの肩掛とを交換した。私はそれを承知したものの、一度もしなかった肩掛があきらめきれずに涙ぐみ、それを恥ずかしく思ってたかくしたのをおぼえている。」と後に麗子自身が書き残している。^{注2} この水彩画では柔らかな質感と華やかな彩りを添えており、重要文化財に指定されている油彩画《麗子微笑（青果持テル）》【No.41】（1921年10月15日）では鄙びた美をもたらしている。

②《麗子微笑之立像》【No.32】（図2）

制作年：1921（大正10）年4月3日 形質：紙、水彩
サイズ：50.5×34.2cm

左に「麗子微笑之立像劉生写」

右に「千九百二十一年四月三日 於鵠沼画房写之劉」

満7歳を迎える寸前の麗子を描いた立像である。2月の積雪の日、坐像を描こうとした際、まぶしがる麗子を立たせてみたところ、少しうつむいたポーズが気に入る、

その後何枚か制作したと言う。半身像と坐像が圧倒的に多い中で、立像は6点ほどである。

画中に「四月三日」とあるが、まだ肌寒い日だったのだろう。重ね着した袖口から覗く赤いセーター、着物、緋毛氈、背景と、全体に赤を主調としてまとめあげている中で、片隅の紙風船の彩りが榮えている。

③《麗子坐像》【No.43】(図3)

制作年：1921（大正10）年11月1日 形質：紙、水彩
サイズ：51.3×34.3cm

左に「劉 千九百二十一年十一月一日 劉生写」

満7歳の麗子を描いた洋装の水彩画である。洋装がまだ少ない当時、麗子像でも8点あるのみである。「新橋の森田屋で麗子の紫色のオヴァスウエータをとる。いい色也。」^{注3}と日記にあるように、自ら東京で買い求めてきたセーターをチェックの赤いワンピースの上に羽織らせ、油彩画《麗子微笑九歳之像》【No.46】（1922年1月7日）とこの水彩画を描いた。大人びた紫色のセーターが印象的であり、緋毛氈との色彩対比が効果的である。そして麗子の前に置かれた猪口と青果は静物画に用いられたモチーフでもある。

また少しはにかんだような微笑は少女の素直な表情であり、父のモデルを務める誇りを感じさせるような表情でもある。

④《笑ふ麗子》【No.52】(図4)

制作年：1922（大正11）年5月18日 形質：板、油彩
サイズ：40.0×32.3cm

左に「劉 千九百二十二年五月十八日」

満8歳の麗子を描いた油彩画である。

この作品は、5月25日から野島康三郎（東京・小石川区竹早町）で開催された「岸田劉生個人展覧会」の出品作、七番《笑童女》と思われる。当時の出品目録によれば23点の出品があり、その内の半数を麗子像が占めたようである。《笑童女》は西郷（武雄）氏が五百円で購入している。^{注4}

「昨日買った六号の板がいやに材料上から製作欲をそ、るので、それに、麗子の一寸横目して笑つてゐる一寸シニツクな感じのする、ゴヤと、デウレルの例の笑つてゐる女のデッサンとに似た様な感じの畫をはじめる」^{注5}

と日記にあるのが《笑ふ麗子》を指すと思われ、『白樺』

に寄せている「個人展覧會に際して」^{注6}で「支那古畫顔輝の寒山から教はつて、畫いた麗子の一寸グロテスクな笑ひ顔」とあるのがこの作品についての可能性もある。また同文にある「この頃自分は、日本の舊劇をかなり好きでみるが、この鑑賞も余の藝術の爲に大へん益になつた事をつけ加へておく。藝術上の苦味いろいろな複雑さ、一種の東洋的グロテスク、赤色の一種の美等いろいろ余の藝美上の進歩にそれは役に立つた」からは、より東洋の「卑近美」への方向性がうかがわれる。

この《笑ふ麗子》では、大正11年以降のほとんどの麗子像同様に朱色の鹿の子絞りを着用している。またこの年の麗子像の何点かで身に着けている白い首巻もしている。

《笑ふ麗子》でみせた表情は、同じ頃完成した《野童女》【No.51】（1922年5月20日）では寒山風の笑い顔がより明確である。《麗子微笑（青果持テル）》【No.41】で示した静けさを湛えた微笑は、ここでまた異なる笑みへと展開した。

大正12年（1937年）の関東大震災を機に劉生は京都に、さらに2年ののち鎌倉に移り、昭和4年（1929年）に38歳という早い死を迎える。京都以降、娘らしく成長する麗子をモデルとすることは少なくなった。

メナード美術館所蔵の4点の麗子像はいずれも「麗子像の時代」ともいえる鵲沼時代の制作であり、その内でも3年という短い期間で描かれたものではある。しかしこれらの4点だけでも、描かれている着物、洋服はそれぞれであり、そこに肩掛や首巻、セーターが組み合わされている。絹や木綿、毛糸、一枚ごとに劉生が描こうとした質感や色彩が異なっていることがわかる。また手に持たせたりんご、足元に置かれた茶碗などの静物も画中に彩りや鄙びた趣を醸し出す効果を強めている。そして半身像、坐像、立像を基軸とし、微笑をたたえた表情、うつむき加減に伏せた顔、あるいは古画にヒントを得てデフォルメした顔など、一点ごとの「麗子像」からは少女の自然な表情と父親のまなざしを超えた、画家としての作画意図が見出せる。それらのこだわりが強い個性となって「麗子像」の美をつくり出しているのであろう。

所蔵作品を含め、メナード美術館では現存する麗子像をより多く展観し、画家・岸田劉生が描こうとした美、さらには麗子像が描かれた時代＝大正という時代性を顧

みて、「麗子像」を改めて捉え直す展覧会を開催したい
と考えている。

[注]

注1 『岸田劉生全集』第5巻 1914年4月10日日記 136～137
頁 岩波書店・1979年刊

注2 『劉生画集』 pl.29 麗子・林檎を持てる 平凡社・1962年
刊

注3 『岸田劉生全集』第6巻 大正10（1914）年10月22日日記
298頁 岩波書店・1979年刊

注4 『岸田劉生全集』第7巻 大正11（1915）年5月28日日記
188頁 岩波書店・1979年刊

注5 『岸田劉生全集』第7巻 大正11（1915）年4月16日日記
138頁 岩波書店・1979年刊

注6 岸田劉生「個人展覧會に際して」 『白樺』1922年5月号



図1 〈林檎を持てる麗子〉



図2 〈麗子微笑之立像〉



図3 〈麗子坐像〉



図4 〈笑ふ麗子〉

表1

制作年	和暦	麗子 満年齢	出来事	油 彩	水 彩	素 描
1914	大正3	0歳	4月10日麗子誕生			1 麗子一歳之像 2 REIKO／五島美術館
1917	大正6	3歳	2月鶴沼に転居			3 Reiko／麗子像（林檎を持てる麗子）／カトリック美術館 4 林檎持てる麗子
1918	大正7	4歳		5 麗子五歳之像（麗子肖像）／東京国立近代美術館		6 麗子之像／空間日動美術館
1919	大正8	5歳		13 麗子坐像／ボレー美術館	8 毛糸の肩掛したる麗子 9 麗子・美しき着物を着たる 11 林檎を持てる麗子／カトリック美術館	7 麗子六歳之像 10 麗子像 12 麗子像 14 麗子像
1920	大正9	6歳	11月個展（流逸荘）	28 毛糸肩掛せる麗子肖像／カトリック美術館 30 麗子坐像	16 麗子坐像 17 麗子肖像 18 人形持つ麗子坐像／アトリス美術館 19 麗子坐像 20 二人麗子之図 21 麗子立像 23 麗子之像 26 麗子裸像 29 麗子像	15 麗子七歳坐像 22 麗子之像 24 麗子微笑 25 麗子坐像 27 肩掛麗子
1921	大正10	7歳	11月個展（流逸荘）	31 麗子灯影像（未完）／下関市立美術館 33 麗子八歳之像 36 童女像（麗子花持てる） 41 麗子微笑（青果持テル）／東京国立博物館	32 麗子微笑之立像／メナード美術館 37 麗子洋装之図（青果持テル）／豊田市美術館 38 麗子洋装之像 39 麗子微笑 42 麗子坐像 43 麗子坐像／メナード美術館 44 二童女	34 麗子洋装之像／清春白樺美術館 35 麗子洋装之像／下関市立美術館 40 麗子像 45 麗子像／東京国立近代美術館
1922	大正11	8歳	5月個展（野島邸） 11月草土社9回展＝最終	46 麗子微笑九歳之像 47 麗子住吉詣之立像 48 二人麗子図（童女飾髪図）／泉屋博古館 49 麗子肖像／石橋美術館 51 野童女／神奈川県立近代美術館寄託 52 笑ふ麗子／メナード美術館 55 麗子微笑 56 麗子肖像	50 麗子像 53 麗子微笑（笑童女洋装半身） 54 麗子像	
1923	大正12	9歳	9月関東大震災 京都へ～26年	57 麗子弾弦図／京島国立近代美術館 58 麗子立像 59 童女像		
1924	大正13	10歳		60 童女・舞姿／六原美術館 61 麗子立像（未完）		
1925	大正14	11歳	26年2月鎌倉へ	62 麗子十二歳之像		
1929	昭和4	15歳	12月劉生死去	63 麗子十六歳之像／空間日動美術館 64 麗子十六歳之像／ふくやま美術館		

- ・この表は、日本画類を除く洋画の麗子の肖像を対象としたリストである。
- ・「麗子像作品総目録」（『岸田劉生とその周辺』東珠樹著 東出版・1974年刊）を基本に、その後確認できた作品や情報を加えて編集したものである。
- ・制作年月日順に番号を付した上で、油彩、水彩、素描の3つに分けた。
- ・所蔵先はふくやま美術館「岸田劉生・麗子展」（2003年10月3日～11月24日）図録を最新情報とした。
- ・本文中では、【No. 】として示している。

3. 岸田劉生の日本美術との関わり

池田 洋子

劉生のいわゆる京都時代（1923年10月～1926年3月）は、日本趣味に拘泥して、古い日本絵画の収集に心血を注いだり、鑑賞を制作と同等に考え、ときには優先さえすると言ったりしている事から、多くの日本絵画に出会っていた時代と思われる。さらに、初期浮世絵の「デロリ」という言葉を造語し、1926年には『初期肉筆浮世絵』を上梓しているほどに浮世絵には造詣が深かった。

劉生と日本美術との関わりは、1919年の白樺10周年記念劉生個展が京都を巡回した時に、奈良京都を歴訪し古美術に興味をもちはじめたことである。私見ではすでに1920年に紙本着色軸装の《春日麗々麗子喜々》を描き、これを木版画にもしているものが初期の日本画作品である。また、同年の『劉生画集及芸術観』扉絵（図1）は《絵因果経》（図2）の絵柄によるイラストとなっていることから、古美術には幅広い範囲におよぶ視野の広がりをもっていたようである。

同年からの日本趣味への傾斜が、一気に進んだのが京都に住むようになってからであるのは、下記の日本画作品リストが物語っている。

①1920年	春日麗々麗子喜々	紙本着色	軸
②1921年	童兒曼荼羅	紙本着色	軸
③1922年	鵲沼小景〔雪景色、春光、夏急雨、秋閑閑〕	紙本墨画淡彩	軸
④1922 - 23年	七童図	紙本墨彩	軸
⑤1923年	白狗図	紙本着色	
⑥1923年7月	一房甘露	紙本墨彩	
⑦1923年	酸漿図	紙本着色	額
⑧1923年	喜声和春光	紙本着色	額
⑨1923年	一柿	紙本着色	額
⑩1923年	椿之図	絹本着色	額
⑪1924年	苺之図	絹本着色	
⑫1924年	四季の花果図〔調脂弄粉、盛夏諸甘、橙柿、大根慈姑蜜柑〕	紙本着色	軸
⑬1923-26年	三果図	紙本着色	軸
⑭1925年	心清心無	紙本着色	軸
⑮1925年	筍図	紙本着色	
⑯1925年	冬瓜図	絹本着色	
⑰1925年	菜果十色〔桃、葡萄、苺、柿〕	紙本着色	

⑱1925年	支那皿に果物	絹本着色	額
⑲1925年	新緑小閑	紙本着色	軸
⑳1925年	菊慈童	紙本着色	軸
㉑1925年2月	梅花図	紙本着色	
㉒1925年	竹林七童図	紙本着色	
㉓1926年	歳寒三友之図	紙本着色	軸
㉔1926年	蓮根茄子図	紙本墨彩	
㉕1926年	厨房小閑	絹本着色	
㉖1926年	四時競甘	紙本着色	軸
㉗1926年頃	春閑麗日	紙本着色	軸
㉘1926年4月	塘芽庵主人新居之図	紙本着色	軸
㉙1926年春	人參図	絹本着色	額
㊱1926年夏	冬瓜茄子図	絹本着色	軸
㊲1926年秋	竹林吹笛	紙本着色	額
㊳1926年	永日小閑	紙本着色	軸
㊴1926年	五福祥集図	紙本墨彩	
㊵1927年	調脂弄粉	紙本着色	
㊶1927年	冬瓜茄子図	紙本着色	
㊷1928年1月	五福祥集	絹本墨画	2曲屏風1隻
㊸1928年1月	寒山拾得	紙本墨画	2曲屏風1隻
㊹1928年	春日小閑	絹本着色	軸
㊺1928年	塘芽庵主人閑居之図	紙本着色	
㊻1929年	冬日小彩	紙本着色	
㊼1929年	蔬菜図	紙本着色	
㊽1929年	大菩薩峠清澄茂太郎図	絹本着色	軸
㊾1929年	秋山隠上図	紙本着色	軸
㊿1929年1月	劉生自画賛	紙本着色	

図1

これらの作品は、同じ型を多少の変化をつけて描いたものが多い。また、同じモチーフを角度を変えた視線から描くものも、切枝画や蔬菜図などに見られる。この蔬菜を描く蔬菜図は宋代の牧谿画よりもむしろその日本化した江戸初期の探幽画^{注2}に近いようである。

初期には鵲沼の西洋風の視点での実景をもとにした風景画などを膠画で描いたものもあったが、次第に日本式の近景が下にあって遠景を積み上げていく型の近下遠高の遠近法による画になった。それらは江戸時代の田能村竹田などの南画^{注3}の図柄を思わせるものである。

このリストにはないが、麗子をモデルにした日本画作品も多数あり、その中には明らかに日本の曼荼羅の型や古代絵画の絵柄を使った作品が見られた。^{注4}

中国元代画家顔輝の《寒山拾得》などの人物画や室町

期の文人画家玉畹梵芳の蘭竹図^{注5}からの型による絵もある。

これらの劉生が型として使った古美術には、「デロリ」と言う言葉が合うような趣味が見られるものもある。しかし、この「デロリ」という語をそのままに作った作品は麗子をモデルにした浮世絵の型以外には膠画で描いたものには見られない。むしろ、劉生の描く日本画の人物には浮世絵的な風情をした人物よりも南画的な人物の方が多い。^{注6}

ようするに、劉生は日本画には「デロリ」をそのまま表わすことはせずに、劉生の洋画の世界にその存在を表現している。劉生の「深い美」とか「内なる美」をしかも「装飾」と「写実」の相克から生み出していった作品の中に見られる。^{注7}

そこで、京都時代以降の代表作、《岡崎義郎氏像》(図3)に見られる浮世絵大首絵とのかかわりを、劉生初期の「首狩時代」の肖像と比較しながら考えてみる。

まずこの作が、江戸時代浮世絵の肖像画家として特異な位置を占める写楽の作風との類似点を探る。

第1に写楽第1期の人物大首絵の鼻を思わせる、鼻筋の通った大きな鼻の質と量の力に迫る異様に鮮明な描写がある(図4)。その行過ぎたかもしれない質感を和らげるかのような小さな口の薄い上唇。その下にやや前に突き出した下唇の厚みとの間にきゅっと結ばれたように引かれた劉生の得意な横線が、写楽の役者たちに引かれた唇の横線と重なる。画面のほぼ中央に位置したこの口は真っ赤な色で塗られて、ちょうど北斎の赤富士のように、暗い中に浮かび上がるように見える。鼻はその量塊性の力で主張するのに対して、この口は小ささや薄さにもかかわらずその華やかな色味でこれに対峙している。

また、色白なこの人物が細面の輪郭の中に持つこの口から顎への距離は、今までの劉生の人物達と違い確かに長い。劉生の初期の肖像画の顔は額の部分の長さが際立ったが、この像ではむしろ鼻から下が長く、それゆえにその真ん中にある口がおおきな存在感を示すことにもなるのだ。ついでながら、この像の額の生え際の中央が少し下に下がって所謂富士額なるものを形成している。これも、浮世絵の美人の額に見られるものである。

その鼻筋から続く眉はくっきりと形作られ眼窩の上に長く濃く引かれる。その明快さに続くようにはっきりと上に向けられた黒目と上下の瞼の輪郭に囲まれた白目が

形成する目は、写楽の描く役者たちのものである。しかもこの目ははっきりと生きていることを主張するように見える。劉生の他の肖像画人物たちは存在はするが生きている感じがしない。しかし、この作品の人物は、なまなましく生きてそこにいる。生命感とか、東洋の絵画の求めた気韻生動の気がここに描かれている。

さて、手は口ほどのものを言いというように、煙を燵らせた火のついた長い紙巻煙草を挟む指は長く細く華奢な形状をし、緑色の翡翠の指輪が小指の存在をあきらかにしている。この手は、今まで劉生の描く肖像人物達の持つ花ではなく紙巻煙草と指輪を付属させて、この人物の内面の一部を表出している。この小道具を手を持たせてその内実を語らせる型は、写楽の大首絵の人物達が皆面白いしぐさでそれぞれの来歴とその心理状態を語るように、劉生も「手のしぐさ」の型をこの肖像画に用いている。

今までに劉生の肖像画がゴッホの筆致を借りた対象への迫り方やデューラの型を使っただけの対象への迫り方乃至ドイツルネッサンスの肖像の型による人物像からはじまり、麗子の連作にみる新しい肖像画の型への挑戦が続いた。その結果、《武者小路実篤像》(図5)のような顔の皮膚が色のタッチで出来上がったものや、《斎藤与里氏像》(図6)の明暗の落差のある顔の立体的な把握のうえに複雑な色彩の組み合わせによる顔色の造形、さらに《バーナード・リーチ像》(図7)のような長い筆触を残した筆使いの痕がつくる造形、《古屋君の肖像》(図8)の筆痕がなく対象を光の当たり具合を中心に迫りかけて、生真面目そうな印象と長い額や細かな鬚を鼻の下に生やし顎にも無精ひげを書き込むなど対象を迫真的に描き、「自己が絵画世界に躍り出るまで」、「実在感越えるイメージをねじ伏せるまで」^{注8}描くという態度でできあがった造形が見られるものであった。

ところが、《岡崎義郎氏像》には、このような態度が執拗には見られない。それとは違う画面世界が感じられる。

その手にした煙草の今にもおちそうな灰をつけたまま静かに立ち上らせている煙は、画面の右端を上昇していき、肩のあたりで消失している。今までの劉生の肖像画が、人物がシンメトリカルに配置されて、安定した堅固な構成の中に鑑賞者の視線は吸い込まれ突き放されて帰るだけだったのに対して、ここでは顔から始

まり順に視線が下がり胸の白いシャツの襟の三画形が更なる下へと視線を続け、やがて指に至りそこで白い煙草の巻き紙により横方向へと視線の向きを変えそのまま煙の立ち上りに従って上昇方向へと進み顔へとその赤き唇へと鑑賞者の視線を繋げる画面上に円環する視線の動きを形成している。絵画面内に循環する空気による空間が生み出されている。しかも、静謐さを際立てた空間を作り上げている。

ここに非実在の實在を感じさせる。静かに煙らせられる煙草の煙は、画面の中で動かないものたちに取り囲まれた中で唯一動きを持つ。この緩やかに立ち上る煙の運動表現は動かないものたちにさえ實在感を与えているのだった。いままでの劉生の絵画の中になかった「動き」の表現が、この中に生まれている。

劉生の描く日本画のうち1926年の《永日小閑》(図9)や1928年の《春日小閑》などは、南画的な絵画で色彩はそれぞれに若干異なっているが、ほぼおなじ情景を背景にした中に繰り返し同一人物が出てくるものである。この同一画面に同じ人物が繰り返し出てくる型；日本の異時同図は劉生に画面空間のなかに移動する時間の感覚を呼び覚ました。しかも、その人物達が画面上の情景の中をぐるりと巡って移動するような配置であり、その画面上人物たちの運動軌跡を追認する鑑賞者の視覚の動きは絵画面内を循環することになり、そこに絵画面内における循環する空間意識を刺激した。しかし、まだ1921年の《童兒曼荼羅図》(図10)では一方的に上から下への或いは雛壇式積み上げ型による同一人物の様々な姿態動作の単なる羅列にすぎなかった構成のために、鑑賞者の視線の動きは単純な一方通行にすぎなかった。

このことは、劉生が京都時代に日本画を鑑賞することが制作することと同じ重みを持つと言っていたように、いろいろな日本画の作品を見ることで新しい画面との対峙の仕方を、すなわち絵画の型；画面内での円環する視線の動きをもたらしただことを意味する。^{注9}

他方、1928年の《花下遊戯》(図11)(棋道5月号表紙絵)には、牡丹の花の下で子どもがお手玉をしている情景を描くが、このお手玉が、時間が止まった感じの實在感だけを表出したのではなく、確かにつぎにお手玉が落ちて来る感じが出ている。同年の《夏山急雨》(図12)(棋道5月号表紙絵)に描かれた雨は 実際に降

りっている重みとその連続するようすの實在感がある。同じような情趣を表現しようとした1922年《鵲沼小景：夏急雨》(図13)では雨の線はあっても動きがなくフリーズしたようなただそこにあるという存在感のみが描かれている。こうした運動するモチーフそのものの動きを實在感をもって表現するようになっているのも京都時代以降である。

このように劉生の日本画は、日本画ゆえに許された時間や動きの表現の型をまず試す場となっていた。本来それがもつ文脈から解き放されて純粹に色とデザインの型として、身近なモチーフを使ってその型を繰り返し膠画による作品として試されているものだ。日本の古代絵画とのかかわりからは、浮世絵大首絵の型に代表されるような新しい型；劉生の言うところの「裝飾」的な形式性を獲得していく。

彼は日本古代絵画の中から「デロリ」の趣味を表わすものを好んだが、この趣味は必ずしも彼の膠画には表わされていない。しかし、本質に「デロリ」趣味を持つ型は学習されれば自ずから画面に表出されていくはずである。それはやがて彼の油絵の画面に再び姿を現してくることになるはずであった。

日本絵画と西洋絵画という2つの全く異なる画面制作の方法から生み出された新たな劉生の絵画は、膠画ではなく、劉生の本来の選択マチエールである油絵よってのみ新しい絵画が創作されていくのである。そのための実験の土台として日本画は必要な存在であった。

[注]

注1 作品名とデータは以下の画集・図録と愛知県美術館木村コレクションデータによる。

『岸田劉生展』1976年9月 愛知県美術館

『生誕百年記念岸田劉生麗子と鵲沼風景展』1990年笠岡日動美術館

『生誕百十年岸田劉生展』2001年9月愛知県美術館

『劉生と京都展』2003年10月京都市美術館

『岸田劉生・麗子展』2003年10月ふくやま美術館

『黒田清輝、岸田劉生の時代展』2005年9月ポーラ美術館

『岸田劉生』近代の美術1972年1月 富山秀雄編 至文堂
 『岸田劉生』現代日本美術全集8 1973年5月 岡畏三郎
 編 集英社
 『岸田劉生内なる美』1997年6月 北澤憲昭編 二玄社
 『岸田劉生』新潮日本美術文庫1998年2月 酒井忠康 新潮社

- 注2 1925年《支那皿に果物》は器を用いた果実図で狩野探幽筆《果実図》東京国立博物館蔵などと同趣の感じがする。もちろん、《柿図》などは牧谿画に倣ったものであろう。
- 注3 1925年《新緑小閑》から1928年《春日小閑》までの小閑図は、次第に富士山が上昇して下方の川岸の景から離れていった。このモチーフが上昇して画面の長くなる図は田能村竹田の《曲溪複嶺図》など江戸時代文人画の長い型に従ったものと思われる。
- 注4 1921年の《童兒曼荼羅》《麗子曼荼羅》は《春日曼荼羅図》諸家蔵などの寺社曼荼羅、《矢田地蔵縁起》金剛山寺蔵など縁起絵の型や《人道不浄相》聖衆來迎寺蔵などの六道絵の型を用いている。
- 注5 玉畹梵芳の蘭石図《蘭蕙同芳図》などの石と蘭蕙を描くものと1928年《南枝告春》(棋道2月号表紙絵)は類似する。
- 注6 1924年《狗をひく童女》紙本着色は浮世絵の型をそのまま麗子をモデルにしてつくる。
- 注7 『岸田劉生全集』1979-80年 岩波書店
- 注8 『岸田劉生と大正アヴァンギャルド』1993年11月 北澤憲昭著 岩波書店
- 注9 カンヴァス油彩の1925年《蕪図》では、蕪の右下の人参の右上方への視線の方向が蕪の葉へと繋がっている。1927年《冬瓜図》では、上方の冬瓜の茎の軸が入り込む方向性が冬瓜の左表面の凹凸を表わす濃い色合いの筆跡の曲線の下降性に継承されて瓜底まで続き、右表面の白っぽい色合いの中に点綴する濃い緑が再び上昇する視線を作りここに鑑賞者の視覚の動きによる絵画画面内循環を形成する。



図1 〈『劉生画集及藝術観』扉絵〉



図2 〈繪因果經〉



図3 〈岡崎義郎氏像〉

附記 これは平成15年から17年までの3年間の名古屋造形芸術大学研究センター特別研究費助成による研究の報告書の一部です。



図4-1



図4-2

〈二代市川門之助の伊達与作〉 〈松本米三郎のけはい坂の少将 実はしのぶ〉

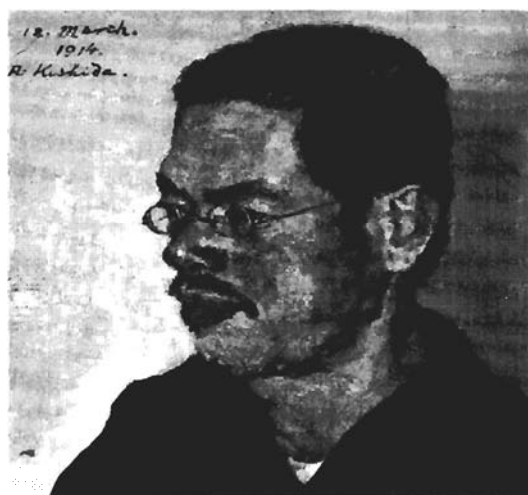


図5 〈武者小路実篤像〉



図6 〈斎藤与里像〉



図7 〈バーナード・リーチ像〉



図8 〈古屋君の肖像〉



図9 〈永日小閑〉



図10 〈春日小閑〉



図11 〈花下遊戯〉

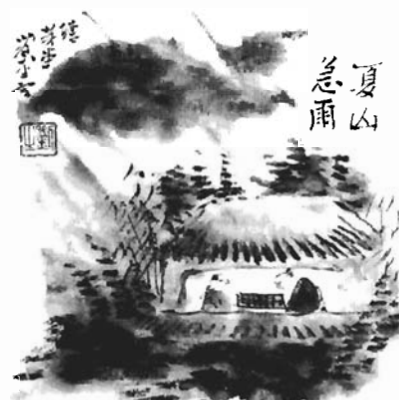


図12 〈夏山急雨〉



図13 〈鵠沼小景：夏急雨〉